



*LA CREU DE PEDRA D'OLOI. ALGUNES
REFLEXIONS SOBRE LES RELACIONS EXISTENTS
ENTRE L'ESCULTURA I L'ORFEBRERIA GÒTIQUES*
JOAN VALERO

En aquest estudi s'analitzen uns fragments de creu de pedra que es conserven a la parròquia de Sant Esteve d'Olot. Des d'un punt de vista estilístic, es poden relacionar amb l'escultor Pere Oller, actiu a Girona durant les dues primeres dècades del segle xv. Des d'una perspectiva iconogràfica i compositiva, s'estableixen nexes amb les creus d'argent de l'època, així com amb determinats models emprats per l'orfebre gironí Francesc Artau, coetani de Pere Oller.

In this study some stone cross fragments conserved in the parish church of Sant Esteve from Olot are analyzed. From a stylistic point of view, it is possible to relate them to the sculptor Pere Oller, settled in Girona during the two first decades of the fifteenth century. From an iconographic and compositive perspective, we can establish some connections with the crosses of silver of this period, as well as with certain models used by goldsmith Francesc Artau from Girona, contemporary of Pere Oller.

El petit museu de la sagristia de la parròquia de Sant Esteve d'Olot guarda uns fragments d'una creu de pedra gòtica, pràcticament l'únic vestigi de l'escultura d'aquella època que conserva la ciutat¹. Segons afirma Danés, la creu va ser enderrocada pels terratrèmols dels anys 1427-28, i algunes restes van ser recollides

¹ Presentades a: *Exposició Art Sacre*, 1994, p. 14.

per algú que les guardà un temps fins que les portà a una capella dedicada a la Santa Creu². Aquesta capella fou enderrocada l'any 1883, i els relleus anaren a parar a l'església de Sant Miquel de Cap-sa-Roca. En dates més pròximes, entre 1935 i 1936, l'escultor olotí Martí Casadevall va fer una recomposició i reproducció en guix de la creu. En aquells moments, a Olot només hi havia el capitell i tres fragments, i en restava un altre en poder de mossèn Pere Valls i Vilà, el qual l'oferí com a llegat pòstum al Bisbat de Girona. Casadevall aconseguí que es retornés l'esmentada peça, però la Guerra Civil aturà el projecte de reconstrucció, de manera que tant la rèplica com els originals passaren als magatzems de l'Hospici, i a partir de 1939 al fons artístic de la parròquia. Va caldre esperar l'any 1955 per veure una còpia en pedra en la qual es reproduïren amb gran fidelitat els elements coneguts, mentre s'hi afegiren amb certa llibertat els perduts. Aquesta rèplica va ser realitzada als tallers Novoa de Figueres, per ser col·locada al mateix emplaçament on encara avui roman, a la plaça de Palau d'Olot³.

De tota aquesta agitada relació d'esdeveniments, n'hi ha un que sembla força dubtós. Quan Danés afirma que la creu va ser abatuda pels terratrèmols del segle xv, no cita cap font concreta, basant-se molt possiblement en alguna tradició viva en el seu moment. És cert que els terratrèmols arrasaren un gran nombre de construccions per aquella zona, i que Olot fou una de les viles més afectades, però sembla poc probable que, atès l'estat en què quedaren les diverses restes de la creu, algú les guardés, i perduressin durant segles com a peces de cert valor. Aquesta explicació no acaba d'encaixar amb la línia de pensament i actuació de l'home medieval, que s'inclinaria més, en un cas com aquest, cap a una remodelació completa, oblidant-se de les petites porcions que haurien sobreviscut a la catàstrofe.

Tampoc no és clar quin hauria estat l'emplaçament original del monument, si es tractaria d'una creu de terme, i per tant situada a la perifèria de la vila, o bé si hauria estat relacionada directament amb algun edifici religiós o un cementiri. Després dels terratrèmols es dugué a terme la reconstrucció de la vila fora de l'antic nucli urbà, i això potser també hauria modificat la ubicació de la creu, sempre que aquesta hagués estat erigida abans del desastre, un extrem que, com veurem, no resta del tot clar⁴.

●
² Danés, 1937, p. 59-63, sense aportar cap suport documental a aquesta asserció. Sobre els efectes dels terratrèmols a Olot, vegeu: Puigvert, 1996a. Aquest mateix autor dóna una visió general de l'Olot medieval a: Puigvert, 1996b.

³ Sobre la procedència de totes aquestes dades, vegeu el treball citat a la primera nota i: Danés, 1937.

⁴ Sobre el procés de reconstrucció d'Olot: Puigvert, 1996a, i Puigvert, 2003. També és interessant la referència que se'n fa, dins del marc temàtic de l'urbanisme medieval, a: Español, 2002, p. 263-264.

Els fragments conservats són suficients per fer-se una idea de l'estructura, configuració i iconografia del monument. De la creu pròpiament dita ens han arribat els extrems dels dos braços laterals, el superior, i la base, i se n'ha perdut la part central que ocupava el Crist crucificat. En total, quatre fragments; a més, es conserva íntegrament el capitell. La iconografia dels relleus ens permet distingir perfectament a quin costat de la creu pertanyen. Per una banda, el rematament de la creu presenta, en un niu circular, un pelicà alimentant amb la pròpia sang les seves cries (fig. 1). Els laterals estan ocupats per la Verge i sant Joan Evangelista, ambdós en posició sedent, amb les mans en oració, i dirigint-se cap al centre, on hi havia una desapareguda representació de Crist crucificat (fig. 2). En el peu de la creu encara s'observen els peus de Crist, sota els quals un home barbat seminu, identificable amb Llätzer, surt del sepulcre amb els braços acostant-se als peus del crucificat (fig. 3). Als braços de l'altre costat de la creu hi són representats els animals simbòlics dels evangelistes (fig. 4). Només hi manca el lleó de sant Marc, que es trobaria al capdamunt, perquè el relleu d'aquest sector va ser buidat posteriorment, pel que sembla amb la intenció d'utilitzar la pedra com a pica d'aigua beneïta. Al braç esquerre reconeixem el bou de sant Lluc, portant un filacteri, mentre que al dret, en molt mal estat, només podem intuir el contorn del que hauria estat l'àliga de sant Joan Evangelista. Finalment, als peus es conserva millor l'àngel de sant Mateu, també portador del característic filacteri (fig. 5).

Els extrems dels braços de la creu han estat ornamentats amb florons vegetals, que en dimensions menors també ressegueixen els contorns més pròxims al centre. La superfície que recorre els braços i no està ocupada pels relleus esmentats desplega una decoració consistent en senzilles traceries gòtiques, diferenciades a cada costat de la creu.

El capitell té forma poligonal, però els seus relleus no es corresponen exactament amb cada cara⁵ (fig. 6). En dos plànols oposats hi apareix el mateix escut, sobre un fons vegetal. Aquest escut conté un animal que, malgrat el seu esquematisme, pot ser fàcilment identificat amb un porc espí (fig. 7). Entre els escuts, trobem a un costat santa Caterina i un sant abat amb bàcul i llibre, i a l'altra banda, sant Esteve.

Malgrat el pobre estat de conservació en què es troben els fragments esmentats, és clarament perceptible l'elevada categoria de l'obra, superior al nivell mitjà que solem trobar normalment en altres creus de pedra. Encara que és en el capitell on millor es revela la qualitat de l'autor, per la mida superior de les figures, en els relleus de la creu també descobrirem pistes que ens conduiran vers la possible identitat del seu artífex. I aquestes, com veurem a continuació, apuntaran

●

⁵ El format poligonal és molt característic en la producció de creus gironines al segle xv (Valero, en premsa).



Fig. 1



Fig. 3



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 2



Fig. 4

cap a l'escultor gironí Pere Oller o al seu entorn més immediat. Una aproximació que només es pot fer a partir de criteris estilístics, ja que de moment la documentació olotina i la gironina no han ofert cap dada sobre el tema.

Pere Oller és un escultor que sabem actiu entre 1395 i 1444, i que des de 1407 (possiblement ja des d'abans) fins a 1420 estava sòlidament establert a Girona, des d'on controlà durant força temps la producció escultòrica més rellevant de la zona. A partir de 1420, i fins a principis de la dècada dels trenta, s'assentà a Vic, on gaudí també d'una posició de predomini⁶. Posteriorment es traslladà a Barcelona —on ja havia iniciat el seu aprenentatge amb el prestigiós escultor Pere Sanglada— fins a 1444, any en què és documentat per darrera vegada. La seva obra cabdal, el retaule major de la catedral de Vic (1420-1428), esdevé el punt de referència bàsic per determinar la seva personalitat artística⁷. A partir del retaule es pot vertebrar un conjunt d'obres relacionables, la majoria de les quals situades a les àrees d'influència de les ciutats on Oller s'assentà (Girona, Vic i Barcelona), obres que presenten unes característiques comunes articulades per un llenguatge particular del mestre, i en un sentit més ampli, del seu taller.

Tot seguit constatarem com les restes de la creu d'Olot participen plenament d'aquestes característiques. Centrant-nos en el capitell, malgrat el desgast sofert, reclama la nostra atenció l'elegant plasticitat en els plecs dels vestits dels sants, un tret propi del gòtic internacional, però que adquireix unes singularitats més específiques en el si del taller d'Oller, especialment en la disposició i la factura dels plecs: constatem interessants coincidències amb nombroses figures ubicades en el retaule de Vic, especialment en aquelles de caràcter més estàtic que es troben als muntants⁸. La figura del sant abat, del qual descobrim un referent similar en el retaule de Vic, segueix un esquema que Oller adopta amb assiduitat ja des del sepulcre del cardenal Berenguer d'Anglesola (1409-1410, catedral de Girona), amb els plecs del vestit que cauen en ondulades cascades en un costat del cos⁹. Santa Caterina acusa una certa supeditació als models del que fou el mestre que inicià Oller en l'escultura, Pere Sanglada, palesa en la comparació amb la mateixa santa que aquest darrer esculpí per a la trona de la catedral de Barcelona: si bé els cabells han estat resolts de manera dispar, el curiós rebec del vestit sobre la panxa n'és un tret comú¹⁰. Per contra, els cabells de la santa ens remetent a solucions

⁶ Sobre aquestes dues etapes de l'escultor: Valero, 1999. Sobre la seva carrera: Valero, 2004a.

⁷ Una personalitat que ja va ser començada a definir per Gudiol (Gudiol, 1919a), i de manera més àmplia per Duran i Sanpere en un treball fonamental (Duran, 1934, p. 21-30). Sense cercar l'exhaustivitat, perquè la bibliografia dedicada a aquest mestre és força extensa, no podem deixar de citar tres contribucions més: Junyent, 1958-1960; Bracons, 1983, p. 42-50; Freixas, 1983, p. 120-121.

⁸ Per a les reproduccions gràfiques de les figures del retaule que s'aniran esmentant, vegeu: Duran, 1934.

⁹ Sobre aquesta tomba, una obra documentada d'Oller: Valero, 2004b.

¹⁰ És molt significatiu que aquest mateix model sigui repetit una altra vegada en la imatge de santa Caterina del retaule de Vic. Sobre Pere Sanglada i l'obra del cadirat, empresa on concretament començà a formar-se Pere Oller: Terés, 1987. Més recentment, Valero, 2002-2003.

que semblen més peculiars del taller d'Oller, amb el seu aixecament cap enrere, a manera d'aurèola. Pel seu costat, els cabells del sant abat recorden notablement les figures de diaques del retaule de Vic o el cap de l'effigie sepulcral de Pere Rovira, a Sant Vicenç de Besalú¹¹. Els rostres són arrodonits i plens, entrant de ple dins l'estètica d'Oller. D'altra banda, la imatge de sant Esteve és la més complicada d'analitzar, perquè la situació actual del capitell, al davant d'una paret, el deixa pràcticament ocult, i, a diferència de les altres cares, no apareix en cap de les fotografies antigues. Ens haurem de basar, amb les degudes reserves, en la còpia moderna, que considerarem força fiable si observem la gran fidelitat assolida en les altres imatges. Representat com a diaca amb una palma i un llibre, a sobre el cap es distingeix l'atribut específic que l'identifica, una pedra. Per la tipologia de la imatge, que els escultors tendeixen a resoldre amb simplicitat, i amb un marge molt escàs per a la varietat, serà difícil establir un pont significatiu i demostrable amb Pere Oller. Així i tot, no podem deixar de remarcar que la disposició dels atributs és exactament la mateixa que en el sant Esteve del retaule de Vic, i que l'única variació important és que aquest darrer gira lleugerament la mirada cap a un costat, a més de posseir una lògica superior definició artística.

És curiós constatar els problemes que tingué l'escultor de la creu per encaixar les figures del capitell dins del marc establert, atès que aquestes són una mica massa grosses i han d'acotar lleugerament el cap per deixar espai a la motllura superior. És necessari remarcar que es tracta d'un tret present en tota la producció d'Oller, el qual gairebé sempre sembla incòmode a l'hora d'inserir figures o escenes en espais acotats i reduïts¹².

Pel que fa a la creu, en alguna de les seves parts el treball sembla més sumari, però es mou dins dels mateixos paràmetres estilístics. Potser la imatge més interessant és la de sant Joan Evangelista, que presenta certs punts de contacte amb el mateix sant d'un relleu pertanyent al museu Marés on es representa la Transfiguració¹³. En el cas d'Olot, però, la resolució dels vestits ha estat més reeixida, amb els plecs que escapen hàbilment a la típica formulació simètrica de les figures sedents determinada pels genolls com a referent del qual aquells parteixen¹⁴. D'igual manera s'ha representat l'àngel, mentre que la Verge segueix en aquest aspecte un esquema més tradicional. En el primer, a més, les

¹¹ En aquest darrer cas es tracta d'una obra no documentada, atribuïda per Duran i Sanpere. És parcialment reproduïda a: Duran i Ainaud, 1956, p. 237.

¹² En són un clar exemple les figures que conformen el bancal del retaule de Vic –algunes d'elles fins i tot amb la zona dels peus mutilada– o l'escena de l'Anunciació d'aquesta mateixa obra.

¹³ El relleu ha estat atribuït a Pere Oller per Maria Rosa Terés (Terés, 1991a).

¹⁴ Una formulació ben establerta que, no obstant, Oller també aplica en certes figures, tal com veiem, per exemple, en una altra peça gironina atribuïda, la Verge de la Misericòrdia del Museu de Girona (Gilman, 1932, n. 71, p. LXXVII; Duran, 1934, p. 28). Sobre aquest model adoptat en sant Joan Evangelista, i els seus referents en l'escultura del gòtic internacional nòrdica més renovadora: Valero, 2004, p. 84-85.

característiques del seu cap (cabells arrissats, ulls mig tancats, galtes molsudes) coincideixen plenament amb l'estètica d'Oller. La Verge, que està en un estat de conservació més deficitari, manté una posició molt similar a la de sant Joan, gairebé en simetria. Crida especialment l'atenció la vora del cobriment del cap de la Verge, ja que s'hi han aplicat uns singulars dobles que es reproduïxen perseverantment en la majoria dels plorants de les tombes de Berenguer d'Anglesola i de Pere Rovira, i que esdevenen un tret comú i característic en el període gironí d'Oller. Els relleus de la Verge i sant Joan han estat obrats amb gran delicadesa, encara que llurs reduïdes dimensions no han permès aplicar un preciosisme parell al que trobem en peces de major envergadura.

Més sumària és la resolució de Llätzer sortint de la tomba: la figura no acaba d'estar ben resolta en la relació entre el tronc i les extremitats, amb uns braços excessivament curts; la seva anatomia està molt lluny, per exemple, de la del Crist de Pietat del retaule de Vic. El cap és molt simple, amb uns cabells i barba curts i sense separació, consistents en senzilles incisions. És possible que aquesta figura, de la qual no trobem cap referent en la producció d'Oller, es degui a una mà menys qualificada, a un ajudant. Finalment resten els dos animals, un dels quals, el toro alat, tampoc no mostra un treball excessivament lluit. Així i tot, podem veure com adopta exactament la mateixa posició que en una de les claus de volta del monestir de Ripoll. Aquesta forma part del conjunt de claus –avui ubicades a les parets del claustre– que tancaren les voltes aixecades durant la reconstrucció de l'església del monestir que es dugué a terme poc després dels terratrèmols. Josep Bracons atribuï amb tota versemblança les claus a Pere Oller¹⁵, i malgrat que l'enorme desgast sofert per les peces impedeixi fer-ne una aproximació estilística amb garanties, la dependència de la iconografia i composició de les escenes és tan estreta amb relació al retaule major de la catedral de Vic, que evidencia el lligam amb el taller del mestre gironí. Per la seva banda, el pelicà és força semblant, tant pel físic com pel tipus de plomes, a l'estruc de la clau de volta de la Pia Almoïna de Girona, avui al Museu d'Art d'aquesta ciutat¹⁶.

Les conclusions de l'anàlisi condueixen cap a la proposta de la paternitat de Pere Oller, amb una possible intervenció de col·laboradors. Ara bé, s'ha de tenir present que ens trobem davant d'un tipus d'obra que no requeria un nivell d'habilitat excessivament elevat, i que per tant podia ser assumit per pedrers i escultors de qualitat discreta. Són moltes les creus de pedra que s'han conservat

¹⁵ Bracons, 1983, p. 50.

¹⁶ *Museu d'Art*, 1981, p. 72. Aquesta obra fou atribuïda a Oller per primera vegada per Duran i Sanpere.

fins a època recent i de les quals es conserva memòria gràfica, la majoria d'elles qualitativament poc destacables¹⁷. Escassament documentades, llurs autors normalment solen ser pedrers o escultors de segona fila, a tenor de les mostres que han perviscut. Com a exemples significatius d'aquest tipus d'artífexs registrats, podem mencionar Joan Pere i Francesc Feliu, que el 1413 en realitzaven una a Manresa¹⁸; Joan Vidal, que el 1427 tallava una creu per a Esplugues¹⁹; Ramon Boet, autor de diverses creus a l'àmbit gironí, i molt possiblement especialitzat en aquest gènere d'obres²⁰. Només en alguns casos, que el garbellament documental realitzat pel pas del temps ens fa semblar com a puntuals, aquests encàrrecs anaven a parar a escultors importants. L'exemple més significatiu és el de la creu de Tàrrega, de la qual no es conserva cap document que n'esmenti l'autor, tot i que la paternitat de Pere Joan sembla generalment acceptada²¹. També unes creus que se li encarregaren a Pere Moragues per a Montserrat l'any 1366, que no s'han conservat²². Per la seva banda, Jordi de Déu es veu involucrat en dos projectes d'aquesta naturalesa, el primer per a Montblanc l'any 1393, i el segon per a Santa Coloma de Queralt el 1402²³. El 1423 el normand Raulí Vautier en contractà una que havia d'anar situada davant de l'església de Sant Mateu, a Perpinyà²⁴. Antoni

¹⁷ La bibliografia sobre les creus de pedra catalanes és escassa, i la majoria de contribucions són molt antigues: destaca el treball de Gudiol (Gudiol, 1919b). Font, 1894, es preocupa pel significat i simbolisme de les creus, així com per la seva tipologia estructural. Bastardes, 1973, presenta un ampli catàleg de les creus catalanes, sense incidir en qüestions estilístiques. Com a treballs més locals, citarem: Sarret, 1913; Fort, 1953, i Duran, 1973.

¹⁸ Sarret, 1916, p. 13-14. Aquesta obra es conserva parcialment al Museu Comarcal de Manresa, i demostra una qualitat apreciable. De Joan Pere, que és citat com a pintor de Tremp, aquesta n'és l'única notícia coneguda. Francesc Feliu, en canvi, és documentat, sempre com a pintor, com a autor de diversos retaules, un a Santa Maria de Bell-lloc (1404; Madurell, 1952, doc. 605), i a partir de 1412, diversos a Manresa i el seu entorn (recollits a: Gudiol i Alcolea, 1986, p. 99-100).

¹⁹ Madurell, 1948, p. 178. Diversos artífexs, incloent-hi pedrers i el pintor Bernat Martorell, intervenen en la factura de la creu, però sembla que la part esculpida es deuria a Vidal. Joan Vidal és més conegut en la seva faceta de mestre de cases, i aquesta és l'única dada que permet suposar una activitat més pròpia d'un escultor (sobre aquest mestre: Valero, 1993, p. 37).

²⁰ Freixas, 1983, p. 135-136, en publica dos contractes. Sobre aquest artífex, vegeu: Español, 1998, p. 91, n. 68, i p. 116, i Valero, en premsa. Altres pedrers o escultors documentats en la realització de creus de terme són: Francesc ça Plana a Palafrugell (1367, Freixas, 1983, p. 119); Joan Roig i Arnau Torroja a la Selva del Camp (1379, Pie, 1984, p. 604-605); Dalmau Baucells a Vilabella, Montagut i Tarragona (1383, 1386 i 1388, respectivament, Capdevila, 1935, p. 106, per a les dues primeres, i Arco, 1906, p. 151 per a la tercera); Pere de Vallebarrera a Cervera (1416, Solsona, 1983, p. 47-51); Joan Aimeric a Sant Feliu de Guíxols (1422, Madurell, 1947, p. 87-95); Andreu Rollet a Perpinyà (1429, Gudiol, 1919b, p. 11); Ponç Gaspar també a Perpinyà (1458, Pujol, 1989, p. 78), i Pere Joan d'Espanya a Prats de Rei (1497, Duran, 1975b, p. 229).

²¹ Recull l'antiga atribució de Duran i Sanpere (Duran, 1934, p. 47) tot desenvolupant-la: Manote, 1977, p. 47-52. Es torna a incidir sobre la peça a: Minguell, 1996, p. 117-134, un article que donaria peu a Manote per reprendre el tema: Manote, 1999, p. 57-61.

²² Albareda, 1936.

²³ Madurell, 1945, p. 292-294; Beseran, 2003, p. 210-212.

²⁴ Ponsich, 1953, p. 206. És interessant constatar com en una bona part d'aquestes obres s'empra la pedra de Girona (de vegades especificada en els mateixos contractes) sobretot en el fust, però de vegades també en la part superior.

Claperós, en una data indeterminada entre 1417 i 1419, compra una llosa a l'obra de la catedral de Barcelona per fer-ne una creu²⁵; el mateix mestre en contractava el 1444 una altra per als obrers de la mateixa ciutat, aquest cop combinant la pedra i la terracota²⁶.

A la vista d'aquest important cabdal de dades, és possible que l'encàrrec d'una creu de pedra a un escultor important no constituís un fet tan excepcional com ens podia semblar *a priori*²⁷.

Com ja ha estat exposat, l'anàlisi estilística permet extreure com a conclusió que ens trobem davant d'una obra atribuïble a Pere Oller, encara que amb la plausible col·laboració d'algun ajudant. Per les seves característiques, es podria situar dins del segon decenni del segle xv, possiblement durant el segon lustre, encara que també entra dins del terreny del possible que fos una mica posterior, quan Oller estava establert a Vic (poc després dels terratrèmols?).

La presència de l'escut de vegades pot permetre identificar el promotor, i per tant contribueix a precisar una datació per a l'obra, encara que en el cas present aquest punt sigui més complicat. Sense tenir constància que hi figuri en cap armorial, cal considerar la proposta de Danés; segons aquest autor, l'origen de l'heràldica procediria dels abats de Ripoll, per la poderosa influència que tenia aquest monestir a la vila, on exercia el domini senyorial. Però no trobem la personalitat que s'ajusti al nostre escut: ni Ramon Descatllar (1383-1408), ni Marc de Vilalba (1408-1409), ni Berenguer de Rajadell (1409-1410), ni Dalmau de Cartellà (1410-1439). Per la seva banda, Caula proposa una nova possibilitat: l'animal que figura a l'escut, que identifica amb un eriçó, també apareix en una cimera de guerra pertanyent als barons de Santa Pau²⁸. A partir d'aquest punt de contacte, suggereix que la creu assenyalaria el límit dels termes d'Olot i Santa Pau. Però, per un costat, es pot negar la legitimitat de l'animal de la cimera com a emblema heràldic, atès que els barons de Santa Pau disposaven d'un escut completament diferent, i per un

²⁵ Arxiu de la Catedral de Barcelona (ACB), *Llibre d'Obra*, 1417-1419, f. 44. És una notícia inèdita que té l'interès afegit d'esdevenir la primera dada documental coneguda d'aquest important escultor.

²⁶ Puiggarí, 1880, p. 284. En relació amb aquesta creu, cal puntualitzar que la bibliografia generalment la situa erròniament deu anys més tard, el 1454 (a partir de: Duran, 1975, p. 59, malgrat que a Duran, 1973, p. 612, s'oferia la data correcta). La font original de la notícia és a: Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Manual*, 1442-1447, f. 53v.

²⁷ El volum de creus conegut, ja sigui per haver-se conservat o a través de la documentació, és suficientment ampli per poder entrar en consideracions sobre aspectes relatius a la iconografia i l'ordenació de les escenes i imatges que contenen. Aquest punt serà desenvolupat més endavant, quan s'intenti cercar un sentit iconogràfic a la creu d'Olot.

²⁸ Caula, 1935, p. 101.

altre costat, la longitud de les espines indica que l'animal de la creu olotina no seria un eriçó, sinó un porc espi²⁹.

Serà necessari, doncs, recórrer a la immersió en la documentació olotina, a la recerca d'un cognom amb cert prestigi que s'ajusti al perfil cercat. El resultat ens ofereix una única família que s'hi podria relacionar, d'entre les que apareixen documentades: els Porcilgues. Possiblement el personatge que millor s'ajusta al perfil que estem cercant és Narcís Porcilgues, registrat com a mercader el 1413³⁰, el qual el 1427 pagava una quantitat al pintor Jaume Cabrera en concepte d'un retaule destinat a la parroquial d'Olot, contractat dos anys abans³¹. Va ser una destacada personalitat de la vila. Puigvert el documenta com a cònsol els anys 1420, 1422, 1429 i 1432, com a jurat els anys 1418, 1419, 1428 i 1433, i com a clavari entre 1423 i 1424³². La seva notable rellevància social, així com l'activitat coneguda com a promotor, el converteixen en un bon candidat per adjudicar-li l'encàrrec de la creu de pedra³³.

Un cop establerta la viabilitat de l'atribució de la creu d'Olot a Oller, tant per la via estilística com per l'anàlisi contextual dels artífexs de l'època, entrarem en un altre punt de gran interès, la tipologia adoptada en la creu olotina. Manca per fer un estudi aprofundit sobre les pautes i patrons als quals recorrien els escultors per dur a terme una creu de terme, encara que amb tota probabilitat la font fonamental que en determinava el format cal cercar-la en l'àmbit de l'orfebreria. La relació seria de subordinació respecte a les creus d'argent, les quals marcarien la pauta iconogràfica, compositiva i ornamental. Sense afany d'entrar ara a investigar a fons en el tema, la qual cosa requeriria un espai molt ampli, ens limitarem al cas de la creu d'Olot, on les relacions esmentades hi són molt manifestes³⁴.

²⁹ Una prova que l'animal figurant a la cimera no té perquè tenir necessàriament una correspondència amb l'escut ens l'ofereix Baltrusaitis, amb la il·lustració pertanyent a un armorial escocès del segle XIV on s'evidencia amb claredat aquest extrem (Baltrusaitis, 1987, p. 48). Riquer ens presenta un exemple més proper, amb l'animal alat interpretat com a cigne que corona la cimera dels Montcada, el conegut escut dels quals és ocupat per besants (Riquer, 1983, p. 469, fig. 129). El porc espi, que actualment és un animal que es troba al nord d'Àfrica i l'Europa més sud-oriental, en època medieval encara vivia al sud d'Europa, i, per tant, no era un animal exòtic per aquests indrets.

³⁰ ACB, not. Gabriel Canyelles, vol. 282, 1413, f. 122.

³¹ Madurell, 1952, doc. 712.

³² Puigvert, 1996a, p. 63-64.

³³ Els documents donen fe de l'existència d'altres membres d'aquesta família: potser més vinculat amb el món eclesiàstic, Pere Porcilgues posseïa un benefici dedicat a sant Jaume a l'església de Santa Maria de Camprodon, almenys des de l'any 1403 (Arxiu Diocesà de Girona (ADG), *Lletres Episcopals*, U-103, f. 55). El 1432 encara n'era beneficiari (ADG, *Visita Pastoral*, 1432, f. 6v). Pelleter d'ofici (Arxiu Comarcal d'Olot (ACO), not. Pere ça Era, vol. 40, 1418), Puigvert el documenta el 1419 i el 1426 (Puigvert, 1996a, p. 67).

D'un altre membre de la família, Joan, només sabem que era pelleter: és citat per Puigvert els anys 1419 i 1424 (Puigvert, 1996a, p. 67). Finalment, resta Francesc de Porcilgues, del qual ho ignorem tot (ACO, not. Pere Colomer, vol. 19, 1415).

³⁴ Sobre les creus d'orfebreria, vegeu: Gudiol, 1933; Dalmases, 1992.

La profusa decoració que ha rebut aquesta creu la singularitza en relació amb la majoria de les que es realitzaren per aquella època, especialment per la inclusió, amb un relleu força acusat, dels símbols dels evangelistes a un costat i de les figures del Calvari, el pelicà i Llätzer a l'altre. De fet, evocarem dos exemples tipològicament pròxims: per un costat la creu de Castelló d'Empúries³⁵, i per un altre la que el pedrer gironí Ramon Boet contractà l'any 1428 amb el sagristà de l'església de Sant Llorenç de la Muga. En aquest segon cas, els elements que s'especifiquen que ha de contenir el crucifix són exactament els mateixos que veiem a la d'Olot.

Els referents deuriem ser les grans creus d'orfebreria, organitzades de manera molt similar³⁶: les creus processonals d'Igualada (c. 1400) i de Sant Miquel de Cardona (1420-1427) en són clars exponents³⁷, que tenen un clar precedent en una obra precisament gironina, una creu atribuïda a Pere Bernés, on ja són representades en esmalt les imatges de sant Joan i la Verge asseguts³⁸. Els escultors les tindrien ben presents, i en manllevarien l'estructura general i els detalls ornamentals. Així i tot, el que més separa les creus d'argenteria de les de pedra és el capitell, l'equivalent a la magolla de les primeres, però amb un gruix molt superior, i per tant amb la possibilitat d'allotjar els escuts heràldics corresponents i diversos relleus que enriqueixen el contingut iconogràfic del conjunt; això no obstant, algunes de les creus d'argent més excel·lents incorporen una magolla poligonal amb petites figures exemptes a cada cara, inserides en un espai dotat d'una rica ornamentació arquitectònica³⁹.

El contingut iconogràfic de la creu pròpiament dita és un aspecte a tenir en compte per a la d'Olot. Mancats de la part central de la creu, hem de suposar que hauria estat ocupada pel Crist crucificat entre la Verge i sant Joan, però no és tan clar que a l'altra banda hi hagués hagut una marededéu, tal com trobem en altres

³⁵ La creu de Castelló, encara pendent d'estudi, és reproduïda a: Marquès, 1982, p. 48.

³⁶ Segons Núria de Dalmases, seria a partir de 1400, aproximadament, quan els esmalts deixen pas als elements escultòrics dels braços (Dalmases, 1992, I, p. 172).

³⁷ *Ibidem*, p. 213-215 i 255-258. Aquestes dues obres punteres poden ser representatives d'una tipologia dedicada a les creus de caire més monumental, i per tant, dotades d'un prestigi que les convertiria en productes de referència. Coetàniament, fora de Catalunya també es troben en aquesta línia la creu de Porreres, obra de Antoni Oliva cap a 1400 (Domenge, 2002), i la de Traiguera, deguda a Bernat Santalínea (1415-1419, Sanjosé, 2003).

³⁸ Reproduïda a: Freixas, 1983, p. 270. Francesca Español ha indicat l'ascendència italiana de la representació de la Verge i sant Joan sedents per al cas del retaule de Cornellà de Conflent, obra de Jaume Cascalls (Español, 1996, p. 78).

³⁹ Dues mostres ben significatives són la ja citada creu de Cardona i la que Bernat Llopart contractà el 1435 per a Santa Maria de Cervera (Dalmases, 1992, I, p. 265-268).

creus coetànies, com les de Castelló d'Empúries, Amer, i Sant Pere Màrtir de Girona⁴⁰. La presència del Tetramorf deixa oberta la possibilitat que estigués regida per un Déu en Majestat, i en aquest sentit l'orfebreria ens en proporciona diversos exponents, com les creus d'Igualada i Cardona⁴¹. La lectura d'aquesta cara seria, doncs, apocalíptica⁴². L'altra, en canvi, fa referència a la mort i la resurrecció. La mort, explicitada en la imatge de Crist, flanquejat per la Verge i sant Joan segons l'habitual disposició del Calvari. La resurrecció, simbolitzada pel pelicà, el qual, donant la seva sang a les cries, les ressuscita. La seva presència al·ludeix clarament al paper redemptor de Crist. També es troba en la mateixa línia la petita figura de Llätzer, que representa la humanitat, la qual arribarà a ressuscitar gràcies al sacrifici de Jesús.

Pel que fa a les figures del capitell, totes elles gaudiren d'una intensa devoció durant l'edat mitjana, però la presència d'almenys dues d'elles pot ser plenament justificada. Sant Esteve hi podria haver estat inclòs per la seva condició de titular de la parroquial d'Olot. El sant abat, encara que no té cap atribut que l'identifiqui, podria tractar-se de sant Benet: recordem en aquest sentit el poder exercit a Olot pels abats de Ripoll. Per la seva banda, la inclusió de santa Caterina no és gens sorprenent, perquè va ser una de les santes que gaudiren d'un culte més ampli durant el període medieval, tal com ho demostra l'abundant nombre de capelles i beneficis, així com les imatges i retaules, que se li havien dedicat. A més, no és l'únic capitell de creu de pedra on podem trobar-la, ja que es multipliquen els exemples que compten amb la seva figura⁴³.

El relleu que sembla representar sant Benet obre un nou interrogant, que per les seves importants implicacions he deixat per al final d'aquest treball, en constatar les estretes afinitats que l'uneixen amb el (suposat) mateix personatge que figura a l'arqueta de sant Martirià de Banyoles, en la qual treballà Francesc Artau I, l'argenter gironí més destacat de finals del segle XIV i principis del XV: ambdós tenen el mateix gest de recollir-se un extrem de la túnica amb el braç esquerre, creant un parell joc de plecs, els quals arriben a ser absolutament idèntics

⁴⁰ Aquestes dues darreres són creus de pedra gironines datables a principis del segle XV. Per a la d'Amer, que es conserva molt mutilada al Museu d'Art de Girona, es guarda una reproducció antiga a l'Arxiu Fotogràfic de la Diputació de Barcelona (Clixé Vidal Ventosa, n. 18.226). Per a la de Girona, Gudiol, 1919b, lám. XXXIX.

⁴¹ Les antigues fotografies de la creu d'Igualada, avui perduda, semblarien desmentir aquesta afirmació, perquè l'espai és ocupat per una marededéu. Ara bé, la factura d'aquesta és molt més moderna, i hauria pres el lloc a la Majestat que reposa a l'altre costat, als peus de Crist, on originàriament havia de figurar el relleu de Llätzer.

⁴² És necessari puntualitzar, però, que la creu de castelló d'Empúries combina la figura de la Verge amb els evangelistes, cosa que esdevé un referent per a la possibilitat que a Olot també s'hi hagués representat una marededéu.

⁴³ Entre ells, una de les creus contractades per Ramon Boet i un capitell conservat al Museu d'Art de Girona.

en algunes parts concretes, com per exemple en els rebrecs ondulats formats per la vora del vestit a sota del braç esquerre⁴⁴. Aquesta innegable relació obliga a plantejar-se una pregunta de gran interès: ¿quin tipus d'influències podien existir entre Francesc Artau i Pere Oller, dos mestres punters i dominants a Girona en llurs respectius camps, i quina hauria estat la direccionalitat d'aquestes? ¿S'hauria produït un intercanvi de models? El plantejament d'aquestes qüestions obliga a fer algunes reflexions sobre l'arqueta, una obra molt complexa en la qual intervingueren diverses mans en els decurs d'almenys sis dècades⁴⁵.

La primera notícia coneguda sobre aquesta obra és datada a 1413, quan Artau rep una quantitat en concepte de la factura de dues figures destinades a l'arqueta, sant Feliu i sant Andreu⁴⁶. A la mort de l'argenter, esdevinguda el 1428, el seu fill, també anomenat Francesc i establert a Barcelona, assumiria la continuació de l'obra, en la qual encara seguia treballant el 1453⁴⁷. No és fàcil concretar la responsabilitat final de cada un dels artífexs en l'arqueta, malgrat la referència proporcionada per la dada de 1413 i la conservació de la custòdia major de la seu de Girona, contractada per Francesc Artau II el 1430, que conté algunes figures que poden ser comparades amb les banyolines. A més, el conjunt figuratiu de l'arqueta palesa la intervenció d'altres artífexs⁴⁸. De les dues imatges contractades per Francesc Artau I, només se'n conservaria la de sant Feliu, que pot correspondre a un dels dos sants bisbes que regeixen els costats amples de l'arqueta, d'estil molt semblant, i presumiblement sorgits de la mateixa mà⁴⁹. A partir d'aquesta presumpció, observem que les dues imatges assenyalen un artífex de molt alt

⁴⁴ Vegeu una bona reproducció de la figura d'argent a: Español, 2002, p. 317.

⁴⁵ A: Torres, 1999, p. 30-33, l'autor es fa ressò de l'opinió expressada per Francesca Español en una conferència impartida el mateix 1999 sobre la relació que algunes figures de l'arqueta mantenen amb les obres de Pere Oller, una idea que comparteixo. Es concreta en el cas del frontal del sepulcre de Berenguer d'Anglesola, on la galeria de plorants (identificats a l'article com a sants) s'apropa a la dels sants de l'arqueta.

⁴⁶ Notícia citada a: Freixas, 1983, p. 239. Sobre l'arqueta, vegeu: Constans, 1947, p. 83-136; Constans, 1951-1952, p. 9-12; Dalmases, 1992, p. 356-357.

⁴⁷ Algunes notícies noves ens informen sobre el lent procés d'elaboració de l'arqueta. El 7 de juliol de 1431 la comunitat de Banyoles atorgava a un paraire anomenat Joan Servià la facultat per captar i aplegar diners per a la construcció de l'arqueta (Arxiu Diocesà de Barcelona, *Fons de Santa Anna*, «Instruments impertinents a Santa Ana», n. 90). El 3 de juliol de 1473, encara l'obra estava en procés de realització: ADG, *Quesitoria*, 5, 1457-1501, f. 102 (molts anys abans ja es registraven unes notes molt similars, a 8 de febrer de 1415 i 30 de desembre de 1416: ADG, *Quesitoria*, 3, 1411-1442, f. 35v. i 44v.)

⁴⁸ Tampoc no ens podem fiar de les inscripcions que figuren als peus d'algunes imatges. En principi, en identificar donants particulars, podrien permetre datar la figura corresponent, però Girbal indica que, com a conseqüència d'una neteja efectuada el 1806, es produïren alguns canvis d'emplaçament (Girbal, 1863, p. 16-17).

⁴⁹ Els dos sants estan mancats d'atributs específics, així com tres bisbes més que ocupen les petites fornícules. La importància de sant Feliu en el context gironí fa plausible que el puguem identificar, mantenint les precaucions necessàries de tota hipòtesi, amb una de les dues imatges principals. L'altra ha de tractar-se, amb tota lògica, de sant Martí.

nivell, plenament imbuït de l'estil internacional, en clara correspondència amb la categoria que la documentació permet entreveure per a Francesc Artau I. En una línia similar es trobarien algunes petites imatges, com el bisbe que està al costat de santa Magdalena, sant Benet, sant Pere, i sobretot sant Vicenç. En relació amb Francesc Artau II, les imatges de la custòdia de la seu manifesten un estil una mica més avançat, sempre dins les pautes internacionals, amb un major desenvolupament dels plecs, més amplis i profunds⁵⁰. Dins d'aquesta expressió, hi tindrien cabuda santa Caterina i la santa que està al costat de santa Anna a l'arqueta⁵¹. En la resta de figures (en el cas de les de superior qualitat) és més difícil decantar-se per una opció determinada, perquè adopten uns esquemes compositius molt diferents.

Tornant a la relació que s'establiria entre Oller i Artau a partir de la comparació dels dos abats, és possible fer-la extensible a altres imatges de l'arqueta, un fet que descartarà la casualitat en els vincles observats. Sant Miquel, per exemple, guarda una posició molt semblant a la que el mateix té al retaule de Vic, tant en el seu gest com en la tipologia del drac. També es pot establir un paral·lel entre els dos bisbes principals de l'arqueta i la gran imatge titular de sant Pere del retaule vigatà: salvant les diferències de dimensions, i les particularitats de la indumentària del darrer, la resta és molt semblant, i comparteixen idèntic signe de benedicció. Per una altra banda, la torsió d'alguns dels petits sants bisbes la retrobem en el suposat sant Bernat Calbó del retaule⁵².

A la vista de tots aquests paral·lels, sembla evident que Artau i Oller compartiren alguns models figuratius, sense que es pugui escatir la procedència exacta de cada un d'ells. El més probable, però, és que els intercanvis fossin recíprocs, fet que esdevindria una factible resposta a la pregunta plantejada anteriorment.

⁵⁰ Es poden apuntar interessants contactes tipològics entre les figures de sants més sobresortints de la custòdia i alguns dels apòstols realitzats per l'escultor Jordi Safont per a la seu de Lleida (1441-1454; Terés, 1991b, p. 215-223).

⁵¹ Pot confirmar aquesta atribució la comparació d'aquestes dues amb una important obra que els hauria servit de model, la Santa Eulàlia de terracota de la porta de la catedral de Barcelona, posterior a 1431 (Español, 1999). El vestit i, especialment, la particular torsió del cos reflecteixen aquest deïbit indiscutible. La cronologia de l'estàtua barcelonina, doncs, descartaria la paternitat d'Artau pare per a les dues petites imatges.

⁵² No sempre és clara la identitat dels sants i santes que formen part del retaule de Vic. El cas del suposat sant Bernat Calbó (situat actualment entre les escenes del *Quo vadis?* i la crucifixió de Pere) n'és una mostra, tot i que considerant la importància que aquest sant gaudia a Vic la identificació esdevé molt plausible.

BIBLIOGRAFIA

- ALBAREDA, A. M. «Pere Moragues, escultor i orfebre», *Estudis Universitaris Catalans*, XXII (1936), p. 499-524.
- ARCO, L. DEL. *Guía artística y monumental de Tarragona y su provincia*, Tarragona, 1906.
- BALTRUSAITIS, J. *La Edad Media fantástica*, Madrid, 1987.
- BASTARDES I PARERA, A. *Les creus al vent*, Barcelona, 1973.
- BESERAN I RAMON, P. *Jordi de Déu i l'italianisme en l'escultura catalana del segle XIV*, Tarragona, 2003.
- BRACONS I CLAPÉS, J. *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic, 1983.
- CAPDEVILA, S. *La Seu de Tarragona*, Barcelona, 1935.
- CAULA, F. *El règim senyorial a Olot*, Olot, 1935.
- CONSTANS, L. G. *Dos obras maestras del arte gótico*, Barcelona, 1947, p. 83-136.
- CONSTANS, L. «La arqueta de Banyoles. Aparece la fecha de su construcción», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, IX (1951-1952), p. 9-12.
- DALMASES, N. DE. *Orfebreria Catalana Medieval. Barcelona, 1300-1500*, 2 vol., Barcelona, 1992.
- DANÉS I TORRAS, J. *Pretèrits olotins*, Olot, 1937.
- DOMENGE I MESQUIDA, J. *La Creu de Porreres i l'argenter Antoni Oliva* («Patrimoni Porreres», 4), Porreres, 2002.
- DURAN I SANPERE, A. *Els Retaules de pedra*, II, Barcelona, 1934.
- DURAN I SANPERE, A. «Les antigues creus de terme», *Barcelona i la seva història. La formació d'una gran ciutat*, Barcelona, 1973, p. 611-626.
- DURAN I SANPERE, A. «Els Claperós», *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 57-64.
- DURAN I SANPERE, A. «Els constructors de l'església de Santa Maria del Mar (1329-1460)», *Barcelona i la seva història. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 224-229.
- DURAN I SANPERE, A. i AINAUD DE LASARTE, J. *Escultura Gòtica*, («Ars Hispaniae», VIII), Madrid, 1956.

ESPAÑOL I BERTRAN, F. «Jaume Cascalls revisado: nuevas consideraciones y obras», *Locus Amoenus*, 2 (1996), p. 65-84.

ESPAÑOL I BERTRAN, F. «Los materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica (s. XIII-XV)», *L'Artista-artesa medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida (1998), p. 77-127.

ESPAÑOL I BERTRAN, F. «Entorn dels Claperós? Santa Eulàlia», *La Barcelona gòtica*, Barcelona (1999), p. 177-178.

ESPAÑOL I BERTRAN, F. *El Gòtic Català*, Manresa, 2002.

Exposició Art Sacre de l'església de Sant Esteve d'Olot, Olot, 1994.

FONT I SAGUÉ, N. *Datos per a la historia de les creus de pedra de Catalunya*, Barcelona, 1894.

FORT I COGUL, E. «Les Creus monumentals de la Selva», *Analecta Selvatana*, 12, (1953).

FREIXAS I CAMPS, P. *L'art gòtic a Girona*, Barcelona, 1983.

GILMAN, B. I. *Catalogue of sculpture (thirteenth to fifteenth centuries) in the collection of the Hispanic Society of America*, Nova York, 1932.

GIRBAL, E. C. *Bañolas. Noticias históricas de esta villa*, Girona, 1863.

GUDIOL I CUNILL, J. «El retaule de la catedral de Vich», *Pàgina Artística de la Veu de Catalunya* (1919a), n. 468 i 497.

GUDIOL I CUNILL, J. *Les creus monumentals de Catalunya*, Barcelona, 1919b.

GUDIOL I CUNILL, J. «Les creus d'argenteria a Catalunya», *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, VI (1920), p. 265-422.

GUDIOL I RICART, J. i ALCOLEA I BLANCH, S. *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986.

JUNYENT, E. «El Retablo mayor de la catedral de Vich», *Ausa*, III (1958-1960), p. 294-309.

MADURELL I MARIMON, J. M. «El arte en la comarca alta de Urgel», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, III, 4 (1945), p. 259-340.

MADURELL I MARIMON, J. M. «La portada gòtica y la imagen de la Virgen, del siglo XV, de la iglesia de San Félix, de Sabadell», *Museo de la Ciudad de Sabadell*, III (1947), p. 87-95.

MADURELL I MARIMON, J. M. «Contratos de obras en los protocolos notariales y su aportación a la historia de la arquitectura (siglos XIV-XVI)», *Estudios Históricos y Documentos de los Archivos de Protocolos*, I (1948), p. 105-199.

MADURELL I MARIMON, J. M. «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X (1952).

MARQUÈS CASANOVAS, J. *Santa Maria de Castelló d'Empúries*, Girona, 1982.

Museu d'Art. Catàleg, Girona, 1981.

MANOTE, M. R. «La creu del pati de Tàrrega», *Ilerda*, XLII (1977), p. 47-52.

MANOTE, M. R. «Precisions sobre l'obra de Pere Joan a terres de Lleida», *Urtx*, 12 (1999), p. 57-61.

MINGUELL CARDEÑES, C. «La creu del pati de Tàrrega. Una obra de l'escultor Pere Joan», *Urtx*, 9 (1996), p. 117-134.

PIE FAIDELLA, J. *Annals inèdits de la Selva del Camp*, Tarragona, 1984.

PONSICH, P. «La Cathédrale Saint-Jean de Perpignan», *Études Roussillonnaises*, III (1953), p. 137-214.

PUIGGARÍ, J. «Noticias de algunos artistas catalanes inéditos de la Edad Media y del Renacimiento», *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Barcelona*, III (1880), p. 265-306.

PUIGVERT GURT, X. *La reconstrucció de la vila d'Olot, 1424-33*, Olot, 1996a.

PUIGVERT GURT, X. *L'Època Medieval*, Olot, 1996b.

PUIGVERT GURT, X. «La vila d'Olot», PLADEVALL I FONT, A. dir. *L'Art Gòtic a Catalunya. Arquitectura III. Dels palaus a les masies*, Barcelona (2003), p. 94-95.

PUJOL I CANELLES, M. «El retaule d'alabastre de Santa Maria de Castelló d'Empúries», *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, XXII (1989), p. 67-96.

RIQUER, M. DE. *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550*, 2 vol., Barcelona, 1983.

SANJOSÉ LLONGUERAS, L. «Cruz procesional mayor», *La memòria daurada. Obradors de Morella, s. XIII-XVI*, Morella (2003), p. 372-375.

SARRET I ARBÓS, J. *Les creus de pedra del terme de Manresa*, Manresa, 1913.

SARRET I ARBÓS, J. *Art i Artistes Manresans*, Manresa, 1916.

SOLSONA CLIMENT, F. «La creu del camí de la ribera del Sió», *Miscel·lània Cerverina*, I (1983), p. 47-51.

TERÉS I TOMÀS, M. R. *Pere ça Anglada. Introducció de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987.

TERÉS I TOMÀS, M. R. «Atribuïble a Pere Oller. Relleu de la transfiguració», ESPAÑOL, F.; YARZA, J. dir. *Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona (1991a), p. 368-369.

TERÉS I TOMÀS, M. R. «L'escultura del segle XV a la Seu Vella», *Actes del Congrés de la Seu Vella de Lleida* (1991b), p. 215-223.

TORRES I MOLINA, A. «L'arqueta de Sant Martirià», *Revista de Banyoles*, 800 (1999), p. 30-33.

VALERO MOLINA, J. «Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral», *D'Art*, 19 (1993), p. 29-41.

VALERO MOLINA, J. «L'activitat del taller de Pere Oller durant el seu període de maduresa artística», *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida (1999), p. 295-309.

VALERO MOLINA, J. «Pere Sanglada en el context de l'escultura internacional catalana i europea», *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), p. 41-55.

VALERO MOLINA, J. *Pere Oller, escultor*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004a.

VALERO MOLINA, J. «El sepulcre de Berenguer d'Anglesola i els seus referents en l'escultura funerària europea», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLV (2004b), p. 687-731.

VALERO MOLINA, J. «El capitell de creu de terme del Museu de l'Empordà a Figueres. Ramon Boet i la producció de creus esculpides dels pedrers gironins», en premsa.